

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ

**Ο Ιβάνοφ του Τσέχοφ σε σκηνοθεσία Ντίμιτερ Γκότσεφ: μια σύγχρονη επαναδιαπραγμάτευση ενός «έργου εν εξελίξει»****1. Εισαγωγή****1.1. Το έργο**

Ο *Ιβάνοφ* του Τσέχοφ, πρωτόλειο θεατρικό έργο ενός ήδη φτασμένου διηγηματογράφου, μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί «έργο εν εξελίξει», καθώς πρώτος ο ίδιος ο συγγραφέας του, θεωρώντας το ατελές —με τη διπλή σημασία της λέξης: ελαττωματικό και μη ολοκληρωμένο— προχωρούσε στην επεξεργασία του κάθε φορά που ήταν να ανέβει ή να εκδοθεί.<sup>1</sup> Στη διαδικασία αυτή παλινωδούσε ανάμεσα, αφενός, στη συντηρητική αισθητική του θεάτρου της εποχής που με στόχο το κέρδος παρέμενε προσκολλημένο στην αισθητική του μελοδράματος, του «καλοφτιαγμένου έργου» και της κωμωδίας ηθών τύπου Γκριμπογέντοφ (απαραίτητα στοιχεία της οποίας ήταν η καλοδομημένη πλοκή και το ευανάγνωστο μήνυμα) και, αφετέρου, στις δικές του προωθημένες αναζητήσεις, που του υπαγόρευαν να παραβιάσει τον διαχωρισμό των ειδών και να θέσει υπό αμφισβήτηση τον ηθικό μανιχαϊσμό.<sup>2</sup> Προέκυψε έτσι ένα έργο-παλίμψηστο, τοποθετημένο στο μεταίχμιο ανάμεσα στην κλασική δραματολογία του

<sup>1</sup> Το έργο στην πρώτη του μορφή γράφτηκε το 1887 μέσα σε δέκα μέρες, κατά παραγγελία του ιμπρεσάριου Κορς, προκειμένου να παρουσιαστεί στο θέατρό του στη Μόσχα. Το 1899, πριν να εκδοθεί και εν όψει του νέου ανεβάσματος στην Αγία Πετρούπολη, ο συγγραφέας επέφερε αλλαγές, κυρίως στην τελευταία πράξη. Την ίδια χρονιά το έργο ανέβηκε ξανά στο θέατρο του Κορς, με επιτυχία αυτήν τη φορά, και παράλληλα ο Τσέχοφ επεξεργάστηκε μια τρίτη εκδοχή για μια καινούρια έκδοση. Συνολικά τον απασχόλησε περιστασιακά πάνω από 10 χρόνια, ως το 1901 (βλ. Laurence Senelick, *The Chekhov Theatre: A Century of Plays in Performance*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1997, σ. 16-24).

<sup>2</sup> Οι πειραματισμοί του Τσέχοφ είχαν ήδη κάνει την εμφάνισή τους στα διηγήματά του, για τα οποία οι κριτικοί, σαστισμένοι και ανίκανοι να αντιληφθούν τις καινοτομίες του, έλεγαν ότι έμοιαζαν με θλιβερά ανέκδοτα και τον κατηγορούσαν για απουσία πλοκής, ασάφεια χαρακτήρων κ.λπ. (Alevtina Kuzicheva, «'Breaking the Rules': Chekhov and his Contemporaries», στο: J. Douglas Clayton (επιμ.), *Chekhov Then and Now*, Peter Lang, Νέα Υόρκη 1999, σ. 269-284 και ειδικά σ. 273-274). Αντίστοιχα, σχετικά με τον *Ιβάνοφ*, του προσάπτουν ότι αγνοεί τους νόμους της σκηνής, ότι αδιαφορεί για τη θεωρία του δράματος και την καθαρότητα των ειδών, ότι εισάγει πολλά περιττά πρόσωπα, τέλος ότι είναι ανήθικος και παρακμιακός (στο ίδιο, σ. 277. Βλ. επίσης Senelick, *The Chekhov Theatre*, σ. 17). ο ίδιος είχε διαφορετική άποψη: «Αν ο κόσμος φύγει από το θέατρο πιστεύοντας ότι οι *Ιβάνοφ* αυτού του κόσμου είναι καθάρματα και οι *Λβοφ* ήρωες, θ' αναγκαστώ να εγκαταλείψω το θέατρο και να πετάξω την πένα μου στα σκουπίδια» (απόσπασμα από γράμμα του Τσέχοφ στον Σουβόριν με ημερομηνία 30.12.1888. Δημοσιεύεται «Αντί εισαγωγής» στην ελληνική μετάφραση του έργου από τον Λεωνίδα Καρατζά, Εξάντας, Αθήνα 1997, σ. 5-13, εδώ σ. 12). Ο Τσέχοφ συνάντησε, είτε ως συμμάχους είτε ως αντιπάλους, τους ηθοποιούς που υποδύθηκαν τους ρόλους: η πλειονότητα επιθυμούσε να αναδειχτεί με όρους του παραδοσιακού θεάτρου, εξ ου και ο συγγραφέας υποχρεώθηκε να υπογραμμίσει τις μελοδραματικές κορυφώσεις των πράξεων (το φινάλε της Γ' πράξης ιδίως χειροκροτήθηκε πολύ κατά το δεύτερο ανέβασμα, ακριβώς χάρη στον μελοδραματικό του χαρακτήρα, υποθέτει βάσιμα ο Senelick, *The Chekhov Theatre*, σ. 22).· ενίοτε του δόθηκε η ευκαιρία να συνεργαστεί με συγκεκριμένους ικανούς ηθοποιούς και τότε αξιοποίησε το ταλέντο τους (π.χ. η Μαρία Σάβινα, που υποδύθηκε τη Σάσα στο δεύτερο ανέβασμα, ενέπνευσε στον Τσέχοφ μια ριζική αναθεώρηση του ρόλου· αναλυτικά για τις διάφορες αλλαγές στη σκηνή της Σάσας με τον *Ιβάνοφ* στην Γ' πράξη, βλ. στο ίδιο, σ. 21-22).

τέλους του 19ου αιώνα, που υποτάσσει τα πρόσωπα στην πλοκή, δίνει έμφαση στις συγκρούσεις και οργανώνει αριστοτεχνικά —αν και μηχανιστικά— τις κορυφώσεις, και στη μοντέρνα, «ανοιχτή», πολυφωνική δραματουργία, που στη θέση της εξωτερικής δράσης βάζει την εσωτερική ζωή των προσώπων — δραματουργία που θα τελειοποιήσει ο Τσέχοφ στα επόμενα έργα του μέσα από μια διαδικασία αφαίρεσης και στιλιζαρίσματος («αρνητική δραματουργία» είναι ο όρος που χρησιμοποιεί στο σχετικό άρθρο του για το έργο ο Πατρίς Παβίς [Patrice Pavis].<sup>3</sup> Πράγματι, ο *Ιβάνοφ* περιέχει εν σπέρματι τα στοιχεία της τσεχοφικής μεγαλοφυΐας, αποτελεί «ένα υπαίθριο λατομείο απ' όπου θα εξαχθούν» όλα τα υλικά (πρόσωπα, θέματα, συμβάσεις, γλώσσα) της τσεχοφικής δραματουργίας της ωριμότητας.<sup>4</sup>

Να επισημάνουμε εδώ πως ο Παβίς άλλο δεν κάνει παρά να επεκτείνει στο πρώιμο αυτό έργο του Ρώσου δραματουργού και να συγκεκριμενοποιεί με παραδείγματα την ανάλυση που επιφυλάσσει ο Πέτερ Σόντι [Peter Szondi] στα ώριμα έργα του Τσέχοφ, τα οποία ο Ούγγρος θεωρητικός εντάσσει στο σχήμα του περί «κρίσης του 'δράματος'». Σύμφωνα με αυτό το σχήμα, στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα, το παραδοσιακό «δραματικό θέατρο» και οι αριστοτελικές κατηγορίες της (συγκρουσιακής) δράσης και του διαπροσωπικού διαλόγου ανάμεσα σε αυτοτελή δρώντα υποκείμενα διαβρώθηκαν από μια επική δραματουργία, η οποία, με όπλα τη δείξη, την αφήγηση, την ανάμνηση και την αναδρομή, τον μονόλογο, τη χρήση του χορού, τον κατακερματισμό του υποκειμένου, ήρθε να διαρρήξει το *εδώ και τώρα* μιας κλειστής και αδιαμεσολάβητης ενδο-σκηνικής επικοινωνίας (από την οποία ο θεατής αποκλείεται, για να προσκληθεί αργότερα ως παρατηρητής-ηδονοβλεψίας), προκειμένου να αποκαταστήσει την επικοινωνία σκηνης-πλατείας μέσα από τη διαμεσολάβηση ενός *επικού εγώ*.<sup>5</sup>

Το βιβλίο του Σόντι δημοσιεύεται στα 1956, χρονιά του θανάτου του Μπρεχτ και δύο μόλις χρόνια μετά τις, αδημοσίευτες τότε, προσθήκες του στο *Μικρό όργανο για το θέατρο*, όπου ο μεγάλος θεατράνθρωπος επεξεργάζεται —χωρίς να προλάβει να διαμορφώσει αυτοτελές κείμενο— την ιδέα του *διαλεκτικού θεάτρου*.<sup>6</sup> Σύμφωνα με

<sup>3</sup> Patrice Pavis, «Ivanov: The Invention of a Negative Dramaturgy», στο: Vera Gottlieb και Paul Allain (επιμ.), *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 2000, σ. 70-79.

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σ. 70.

<sup>5</sup> Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1956 [= *Théorie du Drame Moderne 1880-1950*, μτφ. Patrice Pavis, Jean και Mayotte Bollack, L'Age d'Homme, Λοζάνη 1983]. Η μελέτη περιλαμβάνει κεφάλαια για τη δραματουργία των Ίψεν, Τσέχοφ, Στρίντμπεργκ, Μάτερλινκ, Χάουπτμαν, Μπρεχτ, Ουάιλντερ, Ο'Νιλ και Άρθουρ Μίλλερ.

<sup>6</sup> Patrice Pavis, λήμματα: «δραματικό και επικό» και «επικό (θέατρο...)», *Λεξικό του θεάτρου*, μτφ. Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 98-101 και 147-148 αντίστοιχα. Η αναζήτηση για ένα διαλεκτικό θέατρο, ωστόσο, είναι πολύ πιο ευρεία και μετρά αρκετά χρόνια ζωής: στην επίσημη έκδοση των *Απάντων* του Μπρεχτ τα σχετικά κείμενα καταλαμβάνουν έκταση 73 σελίδων, κατανεμημένα σε 9 άρθρα υπό το γενικό τίτλο «Διαλεκτική στο θέατρο 1951-1956», αλλά ο προβληματισμός φαίνεται πως είχε ξεκινήσει ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 (βλ. σχετικά Peter Brooker, *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*,

αυτή, το επικό και το δραματικό θέατρο δεν θα πρέπει να θεωρούνται στεγανώς αλληλοαποκλειόμενα συστήματα, αλλά να προσεγγιστούν στη διαλεκτική τους σχέση, που τους επιτρέπει να συνυπάρχουν στο εσωτερικό μιας παράστασης. Ο Σόντι γράφοντας για τον Τσέχοφ μέσα από μια τέτοια οπτική, αποκαλύπτει έναν συγγραφέα που, αν και διατηρείται στο πλαίσιο του δραματικού θεάτρου, το υπονομεύει εκ των έσω, ειρωνικά, παρασιτικά, ανατρέποντας τις παραδοσιακές κατηγορίες της δράσης (που δεν έχει πια ένταση, δεν υπάρχει ιστορία) και του διαλόγου (που παύει να είναι φορέας επικοινωνίας, και, με τη μορφή παράλληλων μονόλογων, απομονώνει ακόμα περισσότερο τα πρόσωπα).<sup>7</sup> Αναδεικνύεται έτσι η ριζοσπαστικότητα της γραφής του Ρώσου δραματουργού που αγγίζει τον λυρισμό, πράγμα που τον κάνει συνοδοιπόρο των Συμβολιστών<sup>8</sup> στην εποχή του, αλλά και πρόδρομο πολλών άλλων ρευμάτων που εκβάλλουν στο σημερινό μεταδραματικό θέατρο.

## 1.2. Η παράσταση

Στην παράδοση του μπρεχτικού θεάτρου ανήκει δικαίως και ο Ντίμιτερ Γκότσεφ [Dimitër Gotscheff], σημαντικός βούλγαρος σκηνοθέτης, που ανέβασε παραστάσεις τόσο στη χώρα του όσο και στη Δυτική Γερμανία, αφού διετελέσε βοηθός του Μπενό Μπεςσόν [Benno Besson] και του Φριτς Μάρκβαρντ [Fritz Marquardt].<sup>9</sup> Ο Γκότσεφ «ενηλικιώθηκε» σκηνοθετικά μέσα από την επαφή του και το ανέβασμα έργων του Χάινερ Μύλλερ [Heiner Müller],<sup>10</sup> του πιο προβεβλημένου συνεχιστή της επικής παράδοσης, και, αναμφισβήτητα, του πιο ριζοσπαστικού, καθώς το έργο του φτάνει ως το μεταδραματικό.

---

Croom Helm, Λονδίνο, Νέα Υόρκη και Σίδνεϊ 1988 και ειδικά το πρώτο και το δεύτερο κεφάλαιο, «Dialectics in the Theatre» και «Dialectical Drama and a Changing World», σ. 33-41 και 17-32 αντίστοιχα. Πρβλ. John Willett (επιμ.-μτφ.), *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, Methuen, Λονδίνο 1964, σ. 276-282).

<sup>7</sup> Szondi, *Théorie du Drame Moderne*, σ. 28-34.

<sup>8</sup> Για τη σχέση του Τσέχοφ με τον Συμβολισμό, βλ. Laurence Senelick, «Chekhov's Drama, Maeterlinck and the Russian Symbolists», στο: Jean-Pierre Barricelli (επιμ.), *Chekhov's Great Plays: A Critical Anthology*, New York University Press, Νέα Υόρκη 1981· Peter Holland, «Chekhov and the Resistant Symbol», στο: J. Redmond (επιμ.), *Drama and Symbolism*, Cambridge University Press, Κάμπριτζ 1982, σ. 227-258 και Yuri Corrigan, «Čechov and the Foundations of Symbolism», *Russian Literature*, τμ. 66, τχ. 2 (15 Αυγούστου 2009), σ. 165-188.

<sup>9</sup> Για τη ζωή και το έργο του Ντίμιτερ Γκότσεφ, βλ. Peter Staatsmann και Bettina Schültke (επιμ.), *Das Schweigen des Theaters – Der Regisseur Dimitër Gotscheff*, Vorwerk 8, Βερολίνο 2008.

<sup>10</sup> Βλ. τη σκηνοθεσία του μυλλερικού *Φιλοκτήτη* στη Σόφια το 1983, που προκάλεσε το περίφημο γράμμα του συγγραφέα στον σκηνοθέτη («Γράμμα προς τον Μίτκο Γκότσεφ. Γράμμα του Χάινερ Μύλλερ προς τον σκηνοθέτη της πρώτης βουλγαρικής παράστασης του *Φιλοκτήτη* στο Δραματικό Θέατρο της Σόφιας», μτφ. Ελένη Βαροπούλου, πρόγραμμα παράστασης: Αισχύλος, *Πέρσες*, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα 2009, σ. 46-53) και αποτέλεσε διαβατήριο για τη σταδιοδρομία του Γκότσεφ στη Δύση. Στη συνέχεια, ανέβασε πολλά ακόμα έργα του Μύλλερ, μετέφρασε έργα του στα βουλγαρικά, ενώ πολύ συχνά ενθέτει περικοπές από μυλλερικά κείμενα σε παραστάσεις άλλων έργων, παραθέματα που καθορίζουν εν πολλοίς τη σκηνοθετική γραμμή και ιδεολογία (βλ. πρόχειρα την παράσταση των *Περσών* του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο το 2009 και τις αντιδράσεις που προκάλεσε).

Ο Γκότσεφ ανέβασε τον *Ιβάνοφ* το 2005 στη βερολινέζικη Volksbühne,<sup>11</sup> αφού είχε καταπιαστεί προηγουμένως με όλα τα άλλα τσεχοφικά έργα,<sup>12</sup> σε μια παράσταση που βραβεύτηκε από το γερμανικό περιοδικό *Theater Heute* ως η καλύτερη της χρονιάς, διατηρείται μέχρι σήμερα στο ρεπερτόριο και έχει περιοδεύσει ανά τον κόσμο (παρουσιάστηκε και στην Ελλάδα, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών 2007).<sup>13</sup>

Ο σκηνοθέτης, στο πλαίσιο της μπρεχτικής ιστορικοποίησης, που «δεν είναι παρά μια άλλη ονομασία για τη σύγκρουση (το δράμα) ανάμεσα στις διαφορετικές χρονικότητες (του υλικού, του συγγραφέα, των ερμηνευτών και του κοινού)»,<sup>14</sup> ακολουθεί τη γραμμή ενός (σκηνικού και κειμενικού) εκσυγχρονισμού, που δεν ενδιαφέρεται να εντοπίσει και άρα να περιορίσει τη δράση σε συγκεκριμένο χωροχρόνο, παρά —σε συνδυασμό με τη σκηνογραφική λιτότητα—<sup>15</sup> επιχειρεί να φωτίσει στο έργο τα στοιχεία εκείνα που το καθιστούν όχι επίκαιρο αλλά σύγχρονο, ώστε να γίνουν σαφείς οι παραλληλισμοί ανάμεσα στο τσεχοφικό σύμπαν και την εμπειρία του σύγχρονου υποκειμένου, στη διαλεκτική του σχέση πάντα με την κοινωνία. Προκύπτει έτσι μια παράσταση του *Ιβάνοφ* που λειτουργεί ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα, το υπαρξιακό και το πολιτικό, αλλά αποφεύγει σοφά τον δογματισμό.

<sup>11</sup> Σκηνοθεσία: Dimiter Gotscheff, Σκηνικά: Katrin Brack, Κοστούμια: Katrin Lea Tag, Μουσική: Sir Henry, Φωτισμοί: Henning Streck, Δραματολογία: Peter Staatsmann, Ηθοποιοί: Samuel Finzi, Almut Zilcher, Hendrik Arnst, Wolfram Koch, Silvia Rieger, Birgit Minichmayr, Alexander Simon, Marie-Lou Sellem, Winfried Wagner, Milan Peschel, Michael Klobe, Sir Henry. Αναλυτικά για την παράσταση βλ. Peter Staatsmann, «Überflüssige Menschen — wie man mit Theater die Gegenwart beschreiben kann. Zu Tschekows *Iwanow* in der Regie von Dimiter Gotscheff an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz», στο: Staatsmann και Schülke (επιμ.), *Das Schweigen des Theaters*, σ. 139-153.

<sup>12</sup> Στο ίδιο, σ. 141. Από μια άποψη, η παράσταση εντάσσεται στη γραμμή που θέλει τα πρώιμα έργα του Τσέχοφ, τον *Ιβάνοφ* και τον *Πλατόνοφ*, πιο ανοιχτά σε επαναδιατυπώσεις και πιο ευεπίφορα σε πειραματισμούς, καθώς δεν κουβαλάνε το βάρος της παράδοσης ούτε και του αριστουργήματος. Ιστορικά, άλλωστε, έγιναν όχημα για να ξεπεραστούν, στη Σοβιετική Ένωση του 1950, τα δύο κυρίαρχα παραστασιακά μοντέλα: αφενός η ασφυκτική και παλιωμένη παράδοση του θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, που παρέμενε προσηλωμένη στη, μουσειακή πλέον, «ατμοσφαιρική σκηνοθεσία», και αφετέρου ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, που προωθώντας τον μανιχαϊσμό στην υπηρεσία του καθεστώτος έβαζε τα τσεχοφικά έργα στο κρεβάτι του Προκρούστη προκειμένου να δει στα πρόσωπα και στην περίφημη αισιοδοξία τους για το μέλλον «μια σύγκρουση γενεών ανάμεσα στους ιδεαλιστές και τους κυνικούς, τους θετικούς και τους αρνητικούς χαρακτήρες αντίστοιχα» (Senelick, *The Chekhov Theatre*, σ. 208).

<sup>13</sup> Ευχαριστώ και από αυτήν τη θέση τη διεύθυνση και τους υπεύθυνους του Φεστιβάλ Αθηνών, και συγκεκριμένα τη Δηή Καγγελάρη, για το υλικό που μου παραχωρήθηκε, καθώς και τον Τάσο Κουκουτά, για τη διάθεση των σχετικών με την παράσταση δημοσιευμάτων.

<sup>14</sup> Μύλλερ, «Γράμμα», σ. 46.

<sup>15</sup> Ο Γκότσεφ βρήκε ιδανική συνεργάτη στο πρόσωπο της Κάτριν Μπρακ [Katrin Brack], της σημαντικότερης ίσως σκηνογράφου αυτήν τη στιγμή στη Γερμανία, της οποίας η δουλειά στηρίζεται στη λιτότητα των μέσων και την καθαρότητα των υλικών φτάνοντας, στην πιο ακραία της εκδοχή, ως την άρνηση της ύλης. Η Μπρακ έχει συνεργαστεί και σε άλλες παραστάσεις με τον Γκότσεφ, ενώ για την εργασία της στον *Ιβάνοφ* επαινέθηκε πολύ από την κριτική και απέσπασε το βραβείο καλύτερης σκηνογραφίας του περιοδικού *Theater Heute* για το 2005. Βλ. τη δίγλωσση μονογραφία Anja Nioduschewski (επιμ.), *Katrin Brack: Bühnenbild/Stages*, Theater der Zeit, Βερολίνο 2011 (ειδικά για τον *Ιβάνοφ*, σ. 124-133).

## 2. Η σκηνοθετική διασκευή

### 2.1. Προς μια εξάλειψη του διάλογου: *μονολογικότητα & χορικότητα*

Καθώς η όλη σύλληψη της παράστασης είναι μπρεχτικής έμπνευσης, είναι επόμενο να ακολουθείται και η μπρεχτική παράδοση της «σκηνοθετικής διασκευής», μιας επαναδιατύπωσης δηλαδή του κειμένου που διαπλέκεται στενά με το έργο της σκηνοθεσίας. Σε αυτήν θα επικεντρωθούμε στη συνέχεια και μέσα από αυτό το πρίσμα θα αναλύσουμε την παράσταση.

Ο Γκότσεφ και ο δραματουργός με τον οποίο συνεργάστηκε για την παράσταση, ο Πέτερ Στάατσμαν [Peter Staatsmann], εκκινούν από τη δεύτερη εκδοχή του *Ιβάνοφ*, που είναι αυτή που ανεβαίνει πιο συχνά. Δεν αλλοιώνουν τον μύθο, δεν αλλάζουν σημαντικά την πλοκή ούτε και τα πρόσωπα, και γενικά δεν επιχειρούν εκτεταμένες προσθήκες ξένου υλικού, αλλά με αρκετές αφαιρέσεις και λειτουργικές αναδιαρθρώσεις τού εναπομείναντος υλικού<sup>16</sup> προχωρούν στην ενίσχυση δύο βασικών μη-δραματικών παραμέτρων του κειμένου: η *μονολογικότητα* και η *χορικότητα* λειτουργούν συμπληρωματικά εις βάρος όσων στοιχείων της παραδοσιακής δραματουργίας επιβιώνουν στον *Ιβάνοφ* και κυρίως εις βάρος του διαλόγου, ο οποίος διαρκώς εκτίθεται στην απειλή της ασυνέχειας και της σιωπής.

Ας δούμε δειγματοληπτικά κάποια συγκεκριμένα παραδείγματα.

#### 2.1.1. *Μονολογικότητα*

Στην Α' πράξη του κειμένου-πηγής, την «έκθεση», ο Τσέχοφ διακόπτει τη 'φυσιολογική' ροή των σκηνών, σπάζοντάς τες σε μικρότερες μονάδες και διαπλέκοντας τες με την τεχνική του παράλληλου μοντάζ. Η διασκευή, αντίθετα, μειώνει στο ελάχιστο τις εισόδους-εξόδους που αφθονούν στο πρωτότυπο και, με τις κατάλληλες αντιμεταθέσεις και συρραφές σκηνών, καθώς και με παράλειψη ορισμένων διαλόγων και ολόκληρων σύντομων σκηνών, μετατρέπει την παρουσίαση της ζωής του σπιτιού του *Ιβάνοφ* από μια δραματουργία συνόλου σε μια σειρά από ντουέτα.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Η υποπλοκή του ειδυλλίου Μπαμπάκινα-Σαμπέλσκι έχει πάει στο δεύτερο πλάνο· η ακύρωση του γάμου Σάσας με τον *Ιβάνοφ* έχει εξαλειφθεί, αν και η κατάληξη της σχέσης είναι σαφής ήδη από τη δεύτερη μεταξύ τους σκηνή στην παράσταση (βλ. επίσης το νυφικό που φοράει η Σάσα στη σκηνή της αυτοκτονίας του *Ιβάνοφ*). Τα πρόσωπα διατηρούνται ως έχουν, με μόνη εξαίρεση τον ρόλο του καλεσμένου στο πάρτι γενεθλίων της Σάσας, που αποτελεί σύνθεση από την Αβντότια και τον Καλεσμένο. Οι μόνες ουσιαστικές προσθήκες είναι ο μονόλογος του τέλους του Μπόρκιν και η δεύτερη χορική σκηνή, ενώ οι βασικότερες παραλείψεις αφορούν την πρώτη, τη δεύτερη και την τέταρτη σκηνή της Γ' πράξης καθώς και όλη την Δ' πράξη.

<sup>17</sup> Πρόκειται για διαδοχικές συναντήσεις και συζητήσεις του *Ιβάνοφ* με τα πρόσωπα του στενού περιβάλλοντός του (με τη σειρά: *Ιβάνοφ-Μπόρκιν*, *Ιβάνοφ-Λβοφ*, *Ιβάνοφ-Σάρα*), και μετά από την αποχώρησή του για το πάρτι: *Άννα-Λβοφ*. Το πρώτο αυτό μέρος αποτελείται αποκλειστικά από τέτοιες σκηνές, με μόνη εξαίρεση την πολύ σύντομη σκηνή *Άννας-Σαμπέλσκι-Ιβάνοφ*.



Αυτή η δραματουργική επιλογή, της παράθεσης αυτοτελών σκηνικών μονάδων κάποιας έκτασης (την οποία εφάρμοσε και ο Τσέχοφ στη Γ' πράξη του *Ιβάνοφ*), μοιάζει εκ πρώτης όψεως να επιστρέφει στην καρδιά του δραματικού θεάτρου, στο γαλλικό κλασικό θέατρο. Ωστόσο, στην πράξη αποδεικνύεται ότι εντείνει τη *μονολογικότητα*, καθώς αυτό που παρακολουθεί ο θεατής δεν είναι πια ο παραδοσιακός διάλογος, όπου τα πρόσωπα επικοινωνούν και αλληλεπιδρούν, παρά ένας «μοναχικός διάλογος», όπου αυτός που μιλά δεν (μπορεί να) ξέρει αν (εισ)ακούγεται.<sup>18</sup> Έτσι, το κείμενο μετατρέπεται σε μια σειρά από κατ' επίφαση διαλόγους που βρίθουν από κατ' ιδίαν· από πληθώρα ερωτήσεων οι οποίες δεν παίρνουν απόκριση· από προσφωνήσεις σχεδόν εμμονικές, που παλεύουν να εγκαθιδρύσουν αυτό που δεν παραχωρείται από τον συνομιλητή. Οι σκηνές αυτές σκηνοθετούνται ως παράλληλοι μονόλογοι, όπου η έλλειψη συνεννόησης δεν οδηγεί στη σύγκρουση αλλά στην απομόνωση: στην άδεια και τεράστια σκηνή, με μόνο σκηνικό στοιχείο την ομίχλη που καλύπτει τα πάντα, σώματα τοποθετημένα σε μεγάλη απόσταση το ένα από το άλλο· ακινησία και σχεδόν παντελής απουσία σωματικής επαφής, συχνά και βλεμματικής· απεύθυνση στο κοινό.

### 2.1.2. Χορικότητα

Στις σκηνές των παράλληλων μονολόγων αντιπαρατίθενται αντιστικτικά οι σκηνές εκείνες που παρακολουθούν το ευρύτερο περιβάλλον του *Ιβάνοφ* — την «κοινωνία του σαλονιού», όπως την αποκαλεί κωδικά ο Στάατμαν.<sup>19</sup> Οι εν λόγω σκηνές αποτελούν επεξεργασμένη μορφή αντίστοιχων σκηνών του κειμένου-πηγής, όπου η αναδιάρθρωση του υπάρχοντος υλικού, η αφαίρεση στοιχείων και το στιλιζάρισμά του, καθώς και ο δανεισμός υλικού από άλλες σκηνές και τέλος η επινόηση νέου κειμένου<sup>20</sup> συνδυάζεται με την υπογράμμιση των παύσεων και των ασυνεχειών του διαλόγου, προκειμένου να ενταθεί η *χορικότητα*<sup>21</sup> και η *αποσπασματικότητα* που ενυπάρχουν στο τσεχοφικό κείμενο.

Ας εξετάσουμε για παράδειγμα την πρώτη χορική σκηνή (αντιστοιχεί στη Β' πράξη του κειμένου-πηγής), όπου η «κοινωνία του σαλονιού» παρατάσσεται σε ταμπλό για να πάρει μέρος σε μια δημόσια τελετουργία: το πάρτι γενεθλίων της Σάσας. Η επιλογή και η ανακατανομή του κειμενικού υλικού γίνεται με κριτήρια α) ποιητικά-μουσικά: το κείμενο θεωρείται στην ουσία ενιαίο και είτε μοιράζεται σε «φωνές» με

<sup>18</sup> Pavis, λήμμα: «Μονόλογος», *Λεξικό του θεάτρου*, σ. 317-319, εδώ σ. 319.

<sup>19</sup> Staatsman, «Überflüssige Menschen», σ. 139.

<sup>20</sup> Το δάνειο υλικό προέρχεται κατά βάση από την Δ' πράξη, ενώ η επινόηση κειμένου εντοπίζεται κυρίως στη δεύτερη χορική σκηνή, που ακολουθεί την αυτοκτονία του *Ιβάνοφ*.

<sup>21</sup> Η *χορικότητα* κερδίζει ολοένα έδαφος στη σύγχρονη δραματουργία και σκηνική πράξη, με αφετηρία και σωπηρό πρότυπο τον χορό των αρχαίων κλασικών. Βλ. σχετικά το αφιέρωμα «Choralités» του περ. *Alternatives théâtrales*, τχ. 76-77 (Ιανουάριος 2003).

βάση τον ρυθμό είτε δίνεται προς συνεκφήωση (που φτάνει ενίοτε στο ομαδικό τραγούδι), οπότε αυτό που προκύπτει ένας «πολυφωνικός μονόλογος»,<sup>22</sup> και β) χαρακτηρολογικά: σε κάθε πρόσωπο αναλογούν συγκεκριμένα θέματα συζήτησης (Μπαμπάκινα: χρήμα, Λέμπεντεφ: φαγητό, Ζηναΐντα: συζυγική γκρίνια), ενίοτε μέχρι εμμονής (Κοσίχ: χαρτοπαιξία).<sup>23</sup> Αλλά και στη δεύτερη περίπτωση μετά βίας προσδίδεται στα πρόσωπα ατομικότητα και ψυχολογικό βάθος, οπότε θα λέγαμε ότι έχουμε να κάνουμε με «μονολογικό διάλογο»:<sup>24</sup> τα εκφωνήματα δεν ανήκουν στην ιδιόλεκτο του καθενός, παρά —όντας κατά κύριο λόγο στερεότυπες εκφράσεις και (γλωσσικά και ιδεολογικά) κλισέ— εντάσσουν τις φιγούρες στο κοινωνικό σύνολο, σημαίνοντας τη διάθεσή τους να συμμορφωθούν με τις γλωσσικές και κοινωνικές νόρμες.<sup>25</sup> Πρόκειται μάλλον για μια δημόσια συζήτηση παρά για πραγματικό διάλογο, στην οποία τα λόγια καλούνται να καλύψουν τον τρόπο του κενού.<sup>26</sup> Ακόμα και τα θέματα που τίγονται στη συζήτηση είναι μεν ποικίλα, αλλά στο βάθος συνοψίζονται στο εξής ένα: τις εμμονές μιας καπιταλιστικής κοινωνίας (υλισμός),<sup>27</sup> έννοιες που αναπτύσσονται θεατρικά επί σκηνής από τον χορό με τη μορφή σύντομων κινησιολογικών ή ηχητικών κομματιών (από μονόλεξα, άναρθρες κραυγές, καθαρούς ήχους) που παράγουν οι ηθοποιοί στον ψευδο-αυτοσχεδιαστικό οίστρο τους.

## 2.2. Μονόδραμα

Ως τώρα έχουμε μιλήσει για μια παράσταση στην οποία εναλλάσσονται σκηνές χορικές με ντουέτα. Αυτό που συνέχει τις επιμέρους σκηνές και τις οργανώνει σε σημαίνον σύνολο είναι η φόρμα του *μονοδράματος*, είδος θεατρικού έργου με κάποια προϋστορία κατά τον 18ο αιώνα, που ακριβώς την εποχή της «κρίσης του 'δράματος'» γνώρισε άνθηση, ιδίως στη θεωρία και την πρακτική των Συμβολιστών. Είτε ιδωθεί στον πιο

<sup>22</sup> «Πολυφωνικός μονόλογος [στο λυρικό δράμα] που θυμίζει μουσικές φόρμες, όπου κάθε φωνή ή όργανο προστίθεται στο σύνολο» (Pavis, λήμμα «Διάλογος», *Λεξικό του θεάτρου*, σ. 82-85, εδώ σ. 84).

<sup>23</sup> Το ίδιο βέβαια ισχύει και για τα υπόλοιπα πρόσωπα σε άλλες σκηνές, και για τον Ιβάνοφ ακόμα (ανελέτη αυτοανάλυση), τον Λβοφ (εντιμότητα) κτλ.

<sup>24</sup> «Στο κλασικό κείμενο οι διάλογοι ενοποιούνται [...]. Οι αποκλίσεις απόψεων και χαρακτήρα μεταξύ των διάφορων προσώπων ισοπεδώνονται προς όφελος της ενότητας και της *μονολογικότητας* του δραματικού ποιήματος» (Pavis, «Διάλογος», *Λεξικό του θεάτρου*, σ. 85).

<sup>25</sup> Η διαπίστωση γίνεται πιο ανάγλυφη αν αντιπαραθέσει κανείς, ως προς τη λειτουργία της γλώσσας, τις χορικές σκηνές με τις —ελάχιστες— ιδιωτικές στιγμές των προσώπων (π.χ. τους δύο μονολόγους της Ζηναΐντας).

<sup>26</sup> Jean-Pierre Ryngeart, «Platonov de Tchekhov: parler pour s'empêcher d'écouter», *Études théâtrales*, τμ. 15-16, αφιέρωμα: Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 (Ιούλιος 1999), σ. 113-120.

<sup>27</sup> Προκειμένου να τονιστεί η υλιστική διάσταση του κειμένου στα οικεία σημεία χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Thomas Brasch (όπως και στις ερωτικές σκηνές, ώστε να υπογραμμιστεί η αμεσότητα και η σωματικότητά τους), ενώ για τις υπόλοιπες σκηνές προτιμήθηκε η υψηλού ύφους μετάφραση του Peter Urban που αναδεικνύει την υποκρισία ως την ουσία των κοινωνικών συναναστροφών (Staatsmann, «Überflüssige Menschen», σ. 143).

περιοριστικό του ορισμό, ως μονόλογος που παρουσιάζει την εσωτερική ζωή ενός υποκειμένου, είτε πάρει τη μορφή ενός πολυπρόσωπου έργου, όπου όλοι και όλα νοούνται ως αποκυήματα του μυαλού του κεντρικού χαρακτήρα ή, εναλλακτικά, φιλτράρονται μέσα από την υποκειμενική του οπτική, το μονόδραμα εξελίχθηκε στο γύρισμα του αιώνα σε δραματουργικό μοντέλο ικανό να εκφράσει τις αναζητήσεις στο πεδίο της «υποκειμενικής δραματουργίας».<sup>28</sup>

Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί η φόρμα του πολυπρόσωπου *μονοδράματος* θεωρήθηκε κατάλληλη για την παράσταση του *Ιβάνοφ*: μπορεί να συνδυάσει διαλεκτικά την υποκειμενικότητα ενός *επικού εγώ* με την αντικειμενική (δηλαδή αληθινή στον πυρήνα της) απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας, τη *μονολογικότητα* μιας κεντρικής συνείδησης με τη *χορικότητα* του κοινωνικού αντικατοπτρισμού της· επιτρέπει, με άλλα λόγια, στο σκηνοθέτη να δημιουργήσει μια διαλεκτική ατόμου–κοινωνίας όπου τα δύο μέρη δεν νοούνται ως αυτόνομες και αντίπαλες οντότητες, παρά ως πλευρές του ίδιου νομίσματος, έτσι ώστε η συμμόρφωση στα ‘κοινωνικά πρέπει’ να προβάλλει ως εσωτερική επιταγή, τη στιγμή ακριβώς που η ίδια η κοινωνία, μέσα από το παραμορφωτικό πρίσμα του μυαλού του πρωταγωνιστή, παρουσιάζεται ως ένας γκροτέσκος θίασος ποικιλιών σε παράταξη, ένα τσίρκο εξωτερικής ματαιοδοξίας και εσωτερικής μοναξιάς, όπου η κραυγή είναι η άλλη όψη του ψιθύρου και η υστερία η άλλη όψη της απάθειας. Και ο *Ιβάνοφ* ως η κεντρική συνείδηση του έργου, ως ο δημιουργός του κόσμου του, είναι ταυτόχρονα και αυτός που δημιουργεί την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει και άρα μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνος για αυτήν, ακόμα και με τον παθητικό του τρόπο, μέσα από την αυτολύπηση και την αυτοπεριθωριοποίηση.<sup>29</sup>

Με οδηγό τη φόρμα του *μονοδράματος* που, όπως και οι συγγενείς φόρμες του *δράματος* σε *σταθμούς* και του *ονειροδράματος*, ακυρώνει τη λογική αλληλουχία των σκηνών στη βάση αιτίου–αιτιατού, καθώς η ενότητα της δράσης αντικαθίσταται από την ενότητα του *εγώ*, ο *Ιβάνοφ* μετατρέπεται από ένα έργο που κορυφώνεται στο τέλος κάθε πράξης σε ένα έργο που ξετυλίγεται πανοραμικά και δείχνει παραθετικά τους σταθμούς της πορείας του κεντρικού ήρωα προς την παραίτηση και το μοιραίο τέλος.<sup>30</sup> Δεν είναι τυχαίο το ότι οι συντελεστές της παράστασης παραπέμπουν στον *θάνατο του*

<sup>28</sup> Για μια εμπεριστατωμένη μελέτη του είδους βλ. την αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή του Kurt Taroff, «The Mind's Stage: Monodrama a Historical Trend and Interpretive Strategy», The City University of New York 2005. Ο Σόντι, αντίθετα, επιφυλάσσει αυτόν τον χαρακτηρισμό μόνο στα αντίστοιχα μονοπρόσωπα έργα, ενώ για τις άλλες δύο κατηγορίες προτιμά τον όρο «Ich-Dramaturgie», στη βάση της θεμελιακής διάκρισης δραματικό–επικό.

<sup>29</sup> Staatsmann, «Überflüssige Menschen», σ. 147.

<sup>30</sup> Στη γραμμή αυτής της ερμηνείας, ο Λβοφ παίρνει καθαρά τον ρόλο ενός «αγγέλου του θανάτου», ειδικά στη δεύτερη μεταξύ τους σκηνή, η οποία σκηνοθετείται σαν μεταθανάτιο όραμα: ο γιατρός προβάλλει μέσα από τον καπνό, όρθιος πάνω από τον ξαπλωμένο *Ιβάνοφ*, και δρα ως η συνείδηση ή ο εξομολογητής του χρησιμοποιώντας γλώσσα χριστιανική–ηθικολογική.



εμποράκου του Άρθουρ Μίλλερ [Arthur Miller] (1949),<sup>31</sup> έργο που δίνει θεατρική μορφή στις διεργασίες του μυαλού του κεντρικού ήρωα, κινούμενο σε έναν ρευστό χωρόχρονο, ταυτόχρονα παρόν και παρελθόν, ενώ μπορεί να διαβαστεί και ως μια «ψυχομαχία», ως η πορεία του κεντρικού ήρωα προς το θάνατο.<sup>32</sup> Εξίσου θα μπορούσαν να είχαν αναφερθεί στον Άμλετ, μείζον διακείμενο για τον Ιβάνοφ και αγαπημένο κείμενο των Συμβολιστών, κατ' αυτούς το χαρακτηριστικότερο πολυπρόσωπο *μονόδραμα*,<sup>33</sup> επίσης μια μελέτη θανάτου.

Οι δύο μονόλογοι του Ιβάνοφ που περιλαμβάνονται στην παράσταση<sup>34</sup> αποτελούν κλειδιά για την προσέγγισή της, ακριβώς γιατί διαγράφουν με σαφήνεια τους σταθμούς του προσώπου προς τον θάνατο. Αν και τοποθετημένοι σε κομβικά σημεία (ο πρώτος στην καρδιά του έργου, ο δεύτερος λίγο πριν από το τέλος), δεν είναι, όπως θα συνέβαινε στην κλασική δραματουργία, αμιγείς «μονόλογοι στοχασμού/απόφασης», κατά τη διάρκεια των οποίων το πρόσωπο που μονολογεί συνομιλεί με τον εαυτό του για να πάρει την κρίσιμη απόφαση<sup>35</sup> — ο Ιβάνοφ άλλωστε, όπως και ο Άμλετ, στην ουσία δεν παίρνει ποτέ καμία απόφαση. Πρόκειται για «λυρικούς» κατά βάση μονολόγους,<sup>36</sup> που με την κατάλληλη επεξεργασία έχουν αποκτήσει και μια επιπλέον

<sup>31</sup> O Staatsmann, «Überflüssige Menschen», σ. 144 παραπέμπει συγκεκριμένα στην ανάλυση του Σόντι για τον *Θάνατο του εμποράκου* (*Théorie du Drame Moderne*, σ. 129-134). Το έργο του Μίλλερ έχει ανεβάσει και ο Γκότσεφ (Deutsches Theater, 2003) ως κριτική του αμερικανικού ονείρου, αφαιρώντας υποπλοκές και προσθέτοντας χορό. Βλ. σχετικά Thomas Irmer, «Wie das Herz platzt. Zu Dimiter Gotscheffs Inszenierung *Tod eines Handlungsreisenden* von Arthur Miller am Deutschen Theater Berlin», στο: Staatsman και Schültke (επιμ.), *Das Schweigen des Theaters*, σ. 119-122.

<sup>32</sup> D. L. Hoeveler, «Death of a Salesman as Psychomachia», *Journal of American Culture*, τμ. 1 (1978), σ. 632-637.

<sup>33</sup> Σημαντικότεροι υποστηρικτές της άποψης αυτής υπήρξαν ο Στεφάν Μαλαρμέ, ο οποίος έγραψε και πολλά αμλετογενή κείμενα (βλ. σχετικά Haskell M. Block, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Wayne State University Studies, Νητρώιτ 1963· Martin Scofield, *The Ghosts of Hamlet: The Play and Modern Writers*, Cambridge University Press, Κάιμπριτζ 1980, σ. 13-29 και Helen Phelps Bailey, *Hamlet in France: From Voltaire to Laforgue*, Librairie Droz, Γενεύη 1964, σ. 139-141) και ο Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ, ο οποίος μάλιστα σκηνοθέτησε το έργο αναλόγως σε συνεργασία με τον Κονσταντίν Στανισλάβσκι σε μια περίφημη παράσταση στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας το 1912 (βλ. σχετικά τη μονογραφία του Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, Greenwood Press, Westport, Connecticut και Λονδίνο 1982 και τα άρθρα του ίδιου, «The Craig-Stanislvsky Hamlet at the Moscow Art Theatre», *Theatre Quarterly*, τμ. 6, τχ. 2 (1976), σ. 56-122 και κυρίως «Moscow and Monodrama: The Meaning of the Craig-Stanislvsky Hamlet», *Theatre Research International*, τχ. 6 (1981), σ. 109-124· βλ. επίσης Taroff, «The Mind's Stage», σ. 101-105).

<sup>34</sup> Στο αρχικό κείμενο περιέχονται πολλοί περισσότεροι μονόλογοι του Ιβάνοφ, καθώς ο Τσέχοφ χρησιμοποίησε την τεχνική αυτή προκειμένου να καταστήσει σαφές το πρόσωπο στο δύσπιστο κοινό. Προς το σκοπό αυτό, κατά τις επάλληλες επεξεργασίες του κειμένου έγραψε πολλούς, επικαλυπτόμενους σε πολλά σημεία μονολόγους για τον πρωταγωνιστή, εμμονικές παραλλαγές του ίδιου θέματος (μουσικά και θεματικά), που εξηγούν τα κίνητρά του, την ψυχική και διανοητική του κατάσταση. Το αποτέλεσμα είναι ο κεντρικός ήρωας, σε κάθε ευκαιρία και με κάθε συνομιλητή, ακόμα και μόνος του με το κοινό απέναντι, να εξηγεί τα συμπτώματά του, να αυτοαναλύεται με ακρίβεια γιατρού και μάλιστα καλύτερα από τον γιατρό του έργου. Για την αναλυτικότητα και την υπερ-εξήγηση γενικά στο έργο, βλ. Pavis, «Ivanov: The invention of a negative dramaturgy», σ. 71, την οποία ο συγγραφέας θεωρεί μέρος της παλιάς αισθητικής, αν και παρακάτω παρατηρεί: «παρά τις αυτο-αναλύσεις τους, [τα πρόσωπα] —τα κεντρικά τουλάχιστον πρόσωπα— παραμένουν αντιφατικά και ανεξιχνίαστα» (σ. 76).

<sup>35</sup> Pavis, «Μονόλογος», *Λεξικό του θεάτρου*, σ. 318.

<sup>36</sup> Στο ίδιο.

μεταθεατρική διάσταση,<sup>37</sup> η οποία τονίζει περαιτέρω τον άξονα κοινό-σκηνή και επιτρέπει στον Ιβάνοφ να είναι ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο του βλέμματος και του λόγου. Λέει ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ιβάνοφ, με ουδέτερη εκφορά:

*Δεν υπάρχω πια. / Δεν υπάρχει πια Ιβάν Ιβάνοβιτς Ιβάνοφ. / Μιλούν για κάποιον που δεν υπάρχει. / Είμαι ο ήρωας ενός έργου που δεν αφορά πια τίποτε. / [...] Είμαι νεκρός και δεν το ξέρω ακόμα; Δεν καταλαβαίνω. / Θα 'πρεπε να τινάξω τα μυαλά μου στον αέρα. / Πεθαίνω.<sup>38</sup>*

Ο δεύτερος μονόλογος του Ιβάνοφ, ακριβώς πριν από την αυτοκτονία, οδηγεί ως τα έσχατα άκρα αυτήν ακριβώς την αδυναμία του λόγου να ερμηνεύσει, να εξηγήσει, εν τέλει να καθησυχάσει: απαρτίζεται από μεμονωμένες λέξεις ερανισμένες από τους διάφορους μονολόγους του πρωταγωνιστή· λέξεις σε παράταξη, χωρίς κανένα σύνδεσμο, χωρίς συνοχή ούτε τον λογικό ειρμό και τις σχέσεις αιτίου-αιτιατού που επιβάλλει η σύνταξη, παρά μόνο ενίοτε συνειρμικές συνδέσεις. Ο μονόλογος αυτός, πανόραμα του έργου στο σύνολό του και ταυτόχρονα της ζωής του πρωταγωνιστή μια στιγμή πριν από το τέλος, τελειώνοντας ξαναρχίζει σε λούπα για να βουλιάξει, να σβήσει και να χαθεί στη σιωπή:

*Ιβάνοφ. Ιβάν Ιβάνοβιτς. Ιβάνοφ.  
Κωμωδία, λογική, κόσμος,  
μελαγχολία, πόνος, θρήνος,  
ενέργεια, θρησκεία, υπερηφάνεια,  
συνείδηση, πουλιά, δέντρα, πλήξη,  
δίκαιο, δυσφορία, οργή, αηδία,  
Άμλετ, Παρθένα, φύση, διάβολος,  
άνθρωπος, πιεστό, ποιήματα, σωτηρία,  
δουλειά, δουλειά,  
η νέα ζωή, καθήκοντα, τίποτε,  
συζητήσεις, νωθρότητα, αδυναμία,  
αγάπη, πείσμα, αίσθημα, τόκοι,  
τι να κάνω, κόπωση, ψυχοπάθεια,  
πίστη, ανεμόμυλοι, κεφάλι, τοίχοι,  
υπερτίμηση, δυνάμεις, σακιά, πλάτη,  
φορτίο, δουλειά, κεφάλαιο,  
ντροπή, άνθρωπος, αδυναμία.  
(Μετάφραση: Γ. Δεπάστας)*

<sup>37</sup> Οι μεταθεατρικές νύξεις του κειμένου της παράστασης ακολουθούν και επεκτείνουν την τσεχοφική τακτική για μεταθεατρικές αναφορές σε Ταρτούφο, Άμλετ, Μάνφρεντ και «περιττούς ανθρώπους» (πρβλ. Pavis, «Ivanov: The invention of a negative dramaturgy», σ. 11: «auto-textuality»).

<sup>38</sup> Παρατίθεται το κείμενο των υπέρτιτλων σε μετάφραση του Γιώργου Δεπάστα που χρησιμοποιήθηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών. Να σημειώσουμε εδώ ότι στην παράσταση το όνομα του πρωταγωνιστή έχει αλλάξει από Νικολάι Αλεξέγεβιτς σε Ιβάν Ιβάνοβιτς, προφανώς για να τονιστεί η αντιπροσωπευτικότητα του χαρακτήρα.

### 3. Επίλογος

Σιωπή. Ακίνησία. Απουσία δράσης. Θάνατος.

Μονόδραμα. Ονειρόδραμα. Τσίρκο.

Άδεια σκηνή. Πέπλο ομίχλης. Ταμπλό. Μετωπικότητα.

Μουσικότητα. Μονολογικότητα. Χορικότητα.

Η παράσταση του *Ιβάνοφ* σε σκηνοθεσία Ντίμιτερ Γκότσεφ αναβιώνει, στην αυγή του 21ου αιώνα, το σκηνικό λεξιλόγιο του Συμβολισμού του τέλους του 19ου αιώνα, για να παραλληλίσει τις δύο εποχές, εποχές κρίσης. Επιστρέφει στον Συμβολισμό, αλλά χωρίς τη μυστικιστική αισιοδοξία του για το μέλλον. Η σιωπή του *Ιβάνοφ*, σιωπή που γίνεται εκκωφαντική στον τεράστιο άδειο χώρο της σκηνής, εκφράζει με τον πιο λιτό τρόπο την αποτυχία του Λ/λόγου και της λογικής. «Δεν νομίζω να πιστεύει κανείς ειλικρινά στις μέρες μας ότι το θέατρο μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, εμείς όμως οφείλουμε να στοχαστούμε ακόμα και πάνω σε αυτή την απελπισία»,<sup>39</sup> δηλώνει σε συνέντευξή του ο Χένρικ Άντλερ [Henrik Adler], ένας από τους δραματουργούς της νεότερης γενιάς στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ [Berliner Ensemble], ακριβώς τη χρονιά που ανεβαίνει ο *Ιβάνοφ* και πενήντα χρόνια μετά τον θάνατο του Μπρεχτ. Στην παράσταση του *Ιβάνοφ*, ο Γκότσεφ αναπτύσσει με θεατρικά μέσα έναν κριτικό στοχασμό σχετικά με την αποτυχία του σύγχρονου ανθρώπου γενικότερα και των διανοούμενων ειδικότερα να γεμίσουν το κενό που άφησε η κατάρρευση των ιδεολογιών και το συνακόλουθο τέλος των μεγάλων αφηγήσεων. Στην άδεια σκηνή του *Ιβάνοφ*, και υπό το βάρος της μονολογικής συνθήκης, η αποτυχία αυτή αποκτά υπαρξιακές διαστάσεις, με αποτέλεσμα η παράσταση να ανάγεται σε μια γενικότερη «αλληγορία για το τέλος της ιδεαλιστικής θεώρησης του κόσμου, για τον θάνατο, με άλλα λόγια, της ουτοπίας».<sup>40</sup>

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

*Alternatives théâtrales*, τχ. 76-77, αφιέρωμα: Choralités (Ιανουάριος 2003).

Αρφαρά Κάτια, «Έρημος τόπος», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 24 Ιουλίου 2007.

Brooker Peter, *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*, Croom Helm, Λονδίνο, Νέα Υόρκη και Σίδνεϊ 1988.

Corrigan Yuri, «Čechov and the Foundations of Symbolism», *Russian Literature*, τμ. 66, τχ. 2 (15 Αυγούστου 2009), σ. 165-188.

Hoeveler D. L., «*Death of a Salesman as Psychomachia*», *Journal of American Culture*, τμ. 1 (1978), σ. 632-637.

Block Haskell M., *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Wayne State University Studies, Ντιτρόιτ 1963.

<sup>39</sup> Henrik Adler, συνέντευξη στους Cathy Turner και Synne K. Behrndt (2005) στο: Cathy Turner και Synne K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, σ. 68.

<sup>40</sup> Κάτια Αρφαρά, «Έρημος τόπος», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 24 Ιουλίου 2007.

- Holland Peter, «Chekhov and the Resistant Symbol», στο: J. Redmond (επιμ.), *Drama and Symbolism*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1982, σ. 227-258.
- Kuzicheva Alevtina, «'Breaking the Rules': Chekhov and his Contemporaries», στο: J. Douglas Clayton (επιμ.), *Chekhov Then and Now*, Peter Lang, Νέα Υόρκη 1999, σ. 269-284.
- Nioduschewski Anja (επιμ.), *Katrin Brack: Bühnenbild / Stages*, Theater der Zeit, Βερολίνο 2011.
- Pavis Patrice, «*Ivanov*: The Invention of a Negative Dramaturgy», στο: Vera Gottlieb και Paul Allain (επιμ.), *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 2000, σ. 70-79.
- \_\_\_\_\_, *Λεξικό του θεάτρου*, μτφ. Αγνή Στρομπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006.
- Phelps Bailey Helen, *Hamlet in France: From Voltaire to Laforgue*, Librairie Droz, Γενεύη 1964.
- Ryngaert Jean-Pierre, «*Platonov de Tchekhov: parler pour s'empêcher d'écouter*», *Études théâtrales*, τμ. 15-16, αφιέρωμα: Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 (Ιούλιος 1999), σ. 113-120.
- Scofield Martin, *The Ghosts of Hamlet: The Play and Modern Writers*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1980.
- Senelick Laurence, «The Craig-Stanislavsky *Hamlet* at the Moscow Art Theatre», *Theatre Quarterly*, τμ. 6, τχ. 2 (1976), σ. 56-122.
- \_\_\_\_\_, «Chekhov's Drama, Maeterlinck and the Russian Symbolists», στο: Jean-Pierre Barricelli (επιμ.), *Chekhov's Great Plays: A Critical Anthology*, New York University Press, Νέα Υόρκη 1981.
- \_\_\_\_\_, «Moscow and Monodrama: The Meaning of the Craig-Stanislavsky *Hamlet*», *Theatre Research International*, τχ. 6 (1981), σ. 109-124.
- \_\_\_\_\_, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*, Greenwood Press, Westport, Connecticut και Λονδίνο 1982.
- \_\_\_\_\_, *The Chekhov Theatre: A Century of Plays in Performance*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1997.
- Staatsmann Peter και Bettina Schültke (επιμ.), *Das Schweigen des Theaters — Der Regisseur Dimitar Gotscheff*, Vorwerk 8, Βερολίνο 2008.
- Szondi Peter, *Théorie du Drame Moderne 1880-1950*, μτφ. Patrice Pavis, Jean και Mayotte Bollack, L'Age d'Homme, Λοζάνη 1983 [= *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1956].
- Taroff Kurt, «The Mind's Stage: Monodrama a Historical Trend and Interpretive Strategy», διδ. διατριβή, The City University of New York 2005.
- Τσέχοφ Άντον, *Ιβάνοφ. Δράμα σε 4 πράξεις*, μτφ. Λεωνίδας Καρατζάς, Εξάντας, Αθήνα 1997.
- Turner Cathy και Synne K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.
- Willett John (επιμ.-μτφ.), *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, Methuen, Λονδίνο 1964.